
Les objets qui conduisent à l'action : transformations des fanzines punk *Do-It-Yourself* dans les années 2000-2010 en Russie

*Incentive Objects: on Some Transformations of DIY Punk Fanzines in
XXIst Century Russia*

Anna Zaytseva



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/volume/6051>

DOI : 10.4000/volume.6051

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 5 décembre 2018

Pagination : 45-69

ISBN : 978-2-913169-45-6

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Anna Zaytseva, « Les objets qui conduisent à l'action : transformations des fanzines punk *Do-It-Yourself* dans les années 2000-2010 en Russie », *Volume !* [En ligne], 15 : 1 | 2018, mis en ligne le 05 décembre 2021, consulté le 13 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/volume/6051> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.6051>

Article

Les objets qui conduisent à l'action : transformations des fanzines punk *Do-It-Yourself* dans les années 2000-2010 en Russie

Par Anna Zaytseva (Université Toulouse 2 Jean Jaurès)

Résumé : Cet article aborde les fanzines en tant que nœuds d'une chaîne de communication, constitutifs d'un système d'échanges d'objets. Ces échanges nourrissent des genres particuliers de publications dont j'analyse la genèse et les façons de constituer des milieux, reliés en une mouvance punk *Do-It-Yourself* au sein de l'espace post-soviétique et au-delà. L'échange d'objets avec des correspondants crée un milieu de reconnaissance fondé sur une incitation à rendre un don reçu, poussant les faiseurs de fanzines à rester actifs et à multiplier les activités pour fournir de nouveaux matériaux. Cette multi-activité met à mal l'impératif de périodicité, néanmoins primordial pour les fanzines visant à devenir des « médias ».

L'avènement des TIC et des réseaux sociaux rend obsolète le zine « média » et favorise un format auparavant marginal : les zines « personnels » et « arty ». Les transformations des

fanzines à l'âge numérique sont symptomatiques d'une mutation de l'ensemble du système de communication précédemment décrit, ainsi que de la place du fanzine au sein de celui-ci, donnant naissance à des formes inédites de symbiose entre communications numériques et zines-artefacts.

Mots-clefs : fanzines / *Do-It-Yourself* / scènes locales / genres de publication / périodicité / don et contre-don / révolution digitale

Abstract: This article considers the fanzines as nodal points of a communication chain, constitutive of a system of material exchange. These exchanges nourish particular genres of publication: the article sheds a light on their genesis and on how they create and maintain the milieus connected within a *Do-It-Yourself* punk movement on the post-soviet space and elsewhere. The exchange of things with correspondents creates a milieu of recognition founded on an imperative of paying back a gift received, pushing the zine-makers to continue and to diversify their activities so as to produce new materials. These plural activities compromise the imperative of periodicity, nonetheless important for the zines aspiring to become a media. Due to the digital revolution and the explosion of social networks, the "media" zine tends to perish while a previously marginal format, "personnal" and "arty" zines, comes to dominate.

The transformations of fanzines in the digital epoch illustrate a capital shift of the whole system of communication described earlier, as well as that of the place fanzines occupy within it, giving birth to some brand new forms of symbiosis between digital communications and artefact-zines.

Keywords: fanzines / *Do-It-Yourself* / local scenes / genres of publication / periodicity / gift and counter-gift / digital revolution

À la lumière de la prolifération récente de travaux portant sur les transformations des marchés de la musique suite à la révolution numérique ainsi que sur les mondes musicaux vus à travers le prisme d'une

sociologie pragmatique des amateurs, un certain manque de dynamisme se fait sentir dans les recherches sur les fanzines (ou « zines »). Leur approche, basée en grande partie sur des matériaux des années 1970-1990, paraît en outre fortement influencée par le paradigme des *cultural studies*. Le but de la présente contribution sera d'aborder les fanzines en tant qu'objets matériels qui constituent des nœuds dans une chaîne de communication et d'action. Il s'agira notamment d'interroger leurs transformations suite à la généralisation de l'usage des TIC et des réseaux sociaux à partir de la deuxième moitié de la première décennie des années 2000.

Les recherches à propos des fanzines se basent souvent sur un matériau historique, et s'articulent autour d'une configuration classique de fanzines *Do-It-Yourself*. Ce sont en effet des zines punk britanniques, dès la deuxième moitié des années 1970 (*Sniffin' Glue*, *Bondage*), et étasuniens, dès le début des années 1980 (*Maximum Rocknroll*, etc.), qui constituent un modèle durable, tant pour les chercheurs que pour les créateurs de zines dans divers points du réseau global du punk. À la lumière de ce format historique, les fanzines DIY-punk sont analysés comme une sorte d'alternative structurelle et éthique aux médias de masse, mais aussi, en tant que porteurs d'une « identité punk », dans le cadre paradigmatique des *cultural studies*.

Ces fanzines sont des porte-parole et des médias autogérés, généralement liés à des courants radicaux, mineurs et alternatifs tout autant qu'aux « subcultures » contestataires qui y sont associées (punk, hardcore, noise et autres), dans la mesure où elles adhèrent toutes à une éthique anti-capitaliste *Do-It-Yourself*. Selon les protagonistes, les « grands » médias les présentent

de façon fausse, fragmentaire, ou alors les ignorent simplement. Les zines espèrent ainsi combler un vide informationnel et réparer cette injustice. Ce sont donc bel et bien des « médias » (fût-ce alternatifs), aspirant à informer, à consolider un milieu, à acquérir un statut de périodique voire à se doter d'un « comité de rédaction » (même si peu y arrivent vraiment). Les publications qui s'y sont intéressées s'astreignent surtout à illustrer les différences des zines vis-à-vis des médias « *mainstream* » et la façon dont ces premiers incarnent les préceptes idéologiques du punk, son identité, son esprit, dont toutes les caractéristiques sont censées être déjà connues. Ces travaux passent avant tout par l'inventaire des principes DIY d'organisation du travail des fanzines (absence de division entre les tâches de conception/production/distribution, collectif horizontal et non hiérarchique, travail non rémunéré des auteurs, préférence pour les échanges plutôt que pour la vente-achat, réseaux parallèles et militants de distribution), de leur esthétique incarnant le punk (« copier-coller », etc.) et de leur acceptation d'une polyglossie (« polyglottism ») du message, contrastant avec la « monoglossie » des magazines de musique (lignes éditoriales strictes, unification) (O'Hara, 1999 ; Étienne, 2003 ; Schmidt, 2006 ; Dunn, 2008). Pour la génération punk des années 1980, les principes DIY sont également souvent associés à l'expression de certaines sensibilités politiques (antiracisme, anarchisme, féminisme, écologie, droit des animaux, mouvement des squats, anti-job, etc. ¹).

1 À quelques jeux ambigus avec le symbole de la croix gammée (dans ce qu'on appelle parfois

Tel est le paradigme classique et historique du zine qui semble dominer. Ainsi, d'une part, en présentant comme uni l'esprit de cette *subculture*, on tend à faire l'impasse sur l'hétérogénéité réelle de ce milieu tout comme sur d'autres formats y émergeant et coexistant avec les zines « médias » (dits « zines personnels » et « zines arty »). D'autre part, peu de choses semblent dites à propos de la période actuelle, au sujet des façons dont différents formats perdent de l'actualité ou en gagnent. Même dans des publications relativement récentes (Hein, 2006 ; Atton, 2009), l'analyse des transformations de la production et de la diffusion des zines liées à la révolution numérique prend très peu de place.

Dans cette contribution, je voudrais aborder le zine en tant qu'objet matériel capable d'inciter à une action, de devenir un maillon indispensable dans la mise en place de cette action, au même titre que des personnes, des collectifs et des lieux de rassemblement. Je tâcherai de montrer comment le zine contribue à créer et à entretenir un système d'échanges réguliers, doté de sa propre matérialité, de ses supports et équipements. Ce système matériel possède en effet sa propre consistance qui ne permet pas de le traiter comme une simple incarnation d'un « esprit » quel qu'il soit. Des mécanismes de stimulation et de remise en action lui sont propres, qui permettent aux acteurs de ne pas « en avoir marre » et de ne pas « décrocher » trop vite. À travers certains genres de publications (*scene report*, chroniques de

disques ou d'autres fanzines), je mettrai en évidence les façons dont ce système relie entre elles des personnes habitant divers villes et pays, en contribuant ainsi à former et à cristalliser des milieux sur place (des « scènes locales »).

J'essayerai ensuite de comprendre comment se transforme ce système d'échanges et d'interactions durant les années 2000-2010 suite à la généralisation des TIC et des réseaux sociaux. Quelles sont les évolutions du fanzine papier sous l'influence et en interaction avec le numérique ? Je m'intéresserai en particulier aux façons dont évoluent la réalité physique du fanzine et sa place dans les chaînes d'échanges, suite au déplacement définitif des sociabilités vers Internet.

La présente publication se base d'une part sur quelques exemples de zines papier des années 1997-2014 ², ainsi que sur différentes publications de la presse punk en ligne et, d'autre part, sur mes propres interviews avec des activistes des scènes punk-hardcore DIY de Saint-Petersbourg et de Moscou. Une partie de ces entretiens est issue de mon terrain de thèse sur les milieux rock underground des années 1970 à 2010 à Leningrad-Saint-Petersbourg, effectué entre 2003 et 2012 (Zaytseva, 2012), l'autre ayant été réalisée pour ma communication dans le cadre du colloque « Publier autrement. Petits éditeurs, journalistes indépendants et blogueurs en Russie ³ ».

2 La quasi-intégralité des fanzines mentionnés ici est téléchargeable sous format pdf sur le site de la fanzinothèque russophone, www.diy-zine.com, une source primordiale de cette publication.

3 Le colloque a eu lieu à Paris le 1 et 2 octobre 2015, co-organisé par le CERCEC - EHESS / CNRS,

« l'esprit 77 ») se substitue un antiracisme, au « No Future » initial on oppose un « Yes Future » et même une forme de propagande pour un mode de vie sain.

Les zines en tant que nœuds de communication créateurs de « scènes »

Quelques gros fanzines étasuniens ayant émergé au début des années 1980 et continuant, pour certains, jusqu'à nos jours, constituent un véritable modèle pour de nombreux faiseurs de fanzines de divers pays. Mensuels, dotés d'une équipe de rédaction et de réseaux de distribution bien développés, des magazines comme *Maximum Rocknroll* (*MRR*, fondé à St. Francisco en 1982), *Profane Existence* (fondé à Minneapolis, en 1989) et quelques autres, furent baptisés « *pro zines* » (*professional fanzines*). Ces « *pro zines* » américains, largement distribués par la poste et dont les rédacteurs réussirent à établir des réseaux de correspondants dans de nombreux pays du monde, ont contribué à forger un réseau de communications globales entre les scènes locales. Un genre particulier de publications se développe dès lors, le « *scene report* », largement introduit dans les usages par *MRR*. Dans le cadre de ces « *scene reports* », un activiste de punk-hardcore DIY est sollicité pour présenter des groupes locaux en valant la peine (selon lui), parler des labels les produisant, des lieux où ils jouent et des tournées qu'ils ont faites.

Les informations de contact de ces labels et de ces groupes y sont obligatoires. Un « *scene report* » peut également faire mention de paroles de chansons, de la participation des musiciens à des actions politiques, écologistes, humanitaires, etc., tout comme de groupes accusés de prises de position racistes et de labels les produisant, lesquels seraient alors à éviter. L'auteur d'une telle publication est appelé à donner une estimation générale de l'état de développement, de l'essor (ou du manque, du déclin) de la scène locale et à en révéler des causes. Des groupes d'Europe occidentale ou des États-Unis en tournée internationale en font de même, dans leurs « *tour reports* ». À l'aide de ce genre de « *scene* » et « *tour reports* », certains éditorialistes de *MRR*, tels que Luc Haas ou Felix von Havoc, s'astreignent à dénicher, recueillir et éditer dans leurs labels DIY des groupes provenant de régions et de pays particulièrement éloignés des foyers initiaux (européens et américains) du mouvement punk (Indonésie, Asie Centrale, républiques de l'ex-URSS). L'exotisme recherché par de telles compilations se situe moins dans l'originalité esthétique ou dans les « couleurs locales » que dans l'origine géographique des groupes.

Ce sont ces modèles américains, qui ont inspiré les premiers fanzines nés sur le territoire de l'ex-URSS. Les pionniers en ont été *Bezumets*⁴ à Riga (1993), *Play Hooky*, à Kirov (1995) et *Noji i vilki*⁵ (plus loin – *NiV*), à Saint-Petersbourg (1998). Certains auteurs, tel que le rédacteur du journal anarchiste

4 « Insensé » en russe.

5 « Couteaux et fourchettes » en russe.



Figure 1 : Couverture du fanzine
Noji i Vilki [Coûteaux et Fourchettes],
n° 1, 1998



Figure 2 : Couverture du fanzine
Noji i Vilki [Coûteaux et Fourchettes],
n° 9, 2006

*Volia*⁶, établissent un lien génétique entre les fanzines punk et le samizdat soviétique et postsoviétique, en regroupant tous ces phénomènes sous le terme fédérateur de « *samizdat* » (Tupikin, 2009). A fin d'appuyer ce rapprochement, il met en avant une similitude des intentions et des conditions de production : absence d'enregistrement officiel en tant que presse, autonomie complète de conception, de production et de diffusion, alors même que la notion clef du samizdat soviétique, celle d'« existence en dehors de la censure » (*nepodtsenzurnost'*), devient obsolète après la chute de l'URSS. Sans rejeter le terme de « *samizdat* » de front, les producteurs de zines, tels qu'ils émergent dès le milieu des années 1990, ne semblent pas souvent revendiquer cette

filiation soviétique dans leurs appellations. Ils tiennent avant tout à s'inscrire dans la tradition anglo-américaine des DIY-punk-zines, à laquelle correspondent une esthétique et des références musicales. Certains prennent ouvertement leurs distances vis-à-vis des journaux des années 1990 (*Urlait*, *Niotkuda*, etc.) se revendiquant, eux, du « *samizdat* ». Cette mise à distance peut s'appuyer sur des raisons politiques : le samizdat rock post-soviétique serait selon eux soit entièrement indifférent au politique (et en cela, conforme aux humeurs du reste de la population, dans la situation du vide idéologique des années 1990), soit il serait tombé dans des dérives idéologiques fascisantes. Ce dernier reproche renvoie à l'influence réelle et grandissante de la mouvance des nationaux-bolcheviques à partir de 1993-1994 dans certains milieux. Ceux-ci se regroupent notamment autour du mouvement

6 Signifiant à la fois « liberté » et « volonté » en russe.

« La Percée russe » (*Russkij Proryv*), suite à l'arrivée de l'idole punk Egor Letov du groupe Grazhdanskaya Oborona sous les drapeaux du Parti National-bolchevique.

« Bien sûr, il y avait dans les années 1990 un samizdat bien original, mais lorsque le zine *Bezumets* était tombé entre nos mains, puis *MRR*, on a tout de suite compris ce à quoi il fallait se tenir. On avait une orientation bien pro-occidentale, on voulait écouter cette musique occidentale, du punk, mais... puisque j'étais en plus sous l'influence de l'anarchisme et du trotskysme, je voulais que tout cela soit politisé [...] Et nous, tout comme les anarchistes d'Obschina⁷ avant nous, mais avec un autre langage et auprès d'un autre auditoire, nous sommes mis à parler du fait que l'anarchie c'est bien et qu'il ne fallait la mélanger à rien d'autre, à aucune espèce de peste rouge-brun. Nous avons tout fait pour que toute tentative de jouer sur les deux tableaux, anarchie et national-bolchévisme, soit vouée à l'échec. » (Interview de Evguéni Faïzulín, corédacteur de *NiV*, 2015.)

Cet impératif se fait sentir dès le premier numéro de *NiV* (1998) : l'article programmatique définissant la notion de DIY côtoie un éditorial virulent « Nazi punks fuck off⁸ » dans lequel les auteurs appellent à boycotter certains groupes et labels tout en recommandant aux autres fanzines de reproduire cette liste noire.

En 1996-1997, Evguéni Faïzulín (né en 1978) et Dimitri Sharapov (né en 1977), futurs rédacteurs de *NiV*, étaient étudiants en deuxième année à l'Université d'État de Saint-Petersbourg, à la faculté d'histoire (pour le premier) et de journalisme (pour le second). Evguéni découvre l'adresse postale

du zine *Play Hooky* de Kirov dans un samizdat anarchiste (Étoile Noire). Cela marque le point de départ de son engagement dans une correspondance et dans des échanges de cassettes de musiques rares avec nombre de mélomanes tenant leurs « distro » (listes de vente/échange par correspondance) ainsi que leurs fanzines – à Riga, Kuldiga (Lettonie), Tatarsk (région de Novossibirsk), Voljski (région de Volgograd), Helsinki. Sharapov, quant à lui, travaille depuis 1995 au magazine *Rock Fuzz*. Dans les bureaux de la rédaction, il découvre quelques numéros de « prozines » américains (*MRR*, *Heart Attack*, *Punk Planet*). Il essaye alors de promouvoir, sans grand succès, des chroniques de disques de groupes des courants alternatifs reçus par correspondance ou d'écrire à propos de concerts *underground* auxquels il assiste dans des clubs à Saint-Petersbourg. Les matériaux ainsi recueillis, non acceptés dans *Rock Fuzz*, remplissent la rubrique « Chroniques » du fanzine nouveau-né, *NiV*.

Les chroniques sont le deuxième genre très important dans les fanzines du format « média ». Les rédacteurs de *NiV* y écrivent à propos de tout artefact reçu (fanzines, disques), sans même négliger les enregistrements « démo » des groupes débutants n'ayant pas encore joué en public. Il est permis de supposer qu'une première chronique dans un fanzine réputé⁹ peut encourager un groupe à se produire plus souvent sur scène dans sa propre ville, à organiser des concerts,

7 « Communauté » en russe.

8 D'après un titre de chanson éponyme des Dead Kennedys.

9 *NiV* se crée vite une réputation grâce à ses chroniques et articles de qualité, à sa propagande large autour du sigle DIY alors relativement nouveau, et à son activité de « purification » de la scène de ses éléments « ambigus » et « nazi », qu'il poursuit avec persévérance en provoquant des controverses.

à produire un album de studio. Car, pour poursuivre ces échanges, à défaut d'avoir accès à des raretés, il convient d'avoir des artefacts de son propre cru à envoyer aux correspondants. La rubrique très fournie des « Chroniques » recense les disques mais aussi les fanzines, reçus en échange ou envoyés spécialement pour recension. Les chroniques sont toujours accompagnées des contacts des groupes, labels/distro et fanzines, et parfois, d'incitations directes à entrer en contact avec eux. À la lecture de certaines « lettres à la rédaction » publiées dans le deuxième numéro (février 1999 ¹⁰), il ressort que les rédacteurs essaient d'élargir la géographie de leurs « *scene reports* » (une rubrique déjà présente dans le premier numéro mais portant alors sur un exemple étranger : celui de la Croatie), en récoltant des informations auprès de correspondants russes à propos de leurs « scènes locales » ou en leur demandant d'envoyer des enregistrements de groupes locaux. En réponse, ils reçoivent une description parfois bien laconique d'une scène quasi inexistante ou peu active. Les correspondants qui reconnaissent la pauvreté de la scène, présentent cela comme un état anormal auquel il faudra remédier :

« Bonjour Shitia ! À Smolensk, nous avons beaucoup de groupes différents, surtout de punk et du metal-brutal. Je vais les contacter et leur donner ton adresse, comme ça, tu pourras te faire ta propre opinion à propos du mouvement rock de Smolensk. Je t'envoie pour chronique notre album [...]. Mais il me semble que tout va si mal en ce moment que tout

le monde devient « *je-m'en-foutiste* ». À quelques exceptions, les gens n'y connaissent que dalle. Il y a surtout de la pop. Crêtes, perfectos, écussons, parkas – voilà leurs critères et trucs essentiels. Il n'y a aucun contenu, aucune intelligence dans tout ça. Mais je crois que tout doit changer ! » (Alex & Karamazov Drums, Smolensk.)

« Bonjour, *Noji i vilki*. Merci pour votre numéro, j'ai adoré [...]. Nos groupes locaux n'ont aucun matériel enregistré et celui qui existe est sans intérêt. Mais cela devrait bientôt changer, puisqu'on prévoit d'organiser des studios où des gens ordinaires pourront faire enregistrer leurs idées. » (Mikhaïl, Astrakhan.)

Dans cette même rubrique, se trouve également une lettre (traduite vers le russe) d'un très jeune punk de Singapour qui demande aux rédacteurs de lui recommander des groupes locaux pour une compilation internationale du punk qu'il compte produire.

Effectivement, les créateurs de *NiV* ont joué à plusieurs reprises le rôle de médiateurs internationaux, en rédigeant eux-mêmes des « *scene reports* » pour *MRR* et d'autres grands fanzines, ou bien en consacrant entièrement leur troisième numéro, publié en russe et en anglais, à la scène de Saint-Petersbourg. Ils recommandent aussi parfois directement certains groupes de l'espace post-soviétique à divers activistes DIY étrangers entreprenant une édition de compilations internationales ou spécifiquement « post-soviétiques ¹¹ » ou encore, une publication d'encyclopédies discographiques ¹². Dès le premier numéro,

10 <http://k-and-f.chat.ru/letters1.html>. Dès le numéro 4 (février 1999), les « *scene reports* » de Nizhnekamsk, Khabarovsk, Volgograd/Volzhski, Sébastopol, Kiev et Irkutsk remplissent les pages de *NiV*.

11 Telle que « По врагу культурной революции. 12подпольных ансамблей из бывшего СССР » (Contre l'ennemi de la révolution culturelle, douze ensembles de l'ex-URSS), publiée par le label allemand « Jump Up ».

12 Telles que les encyclopédies discographiques des groupes d'Ouzbékistan, Kirghizstan, Azerbaïdjan,

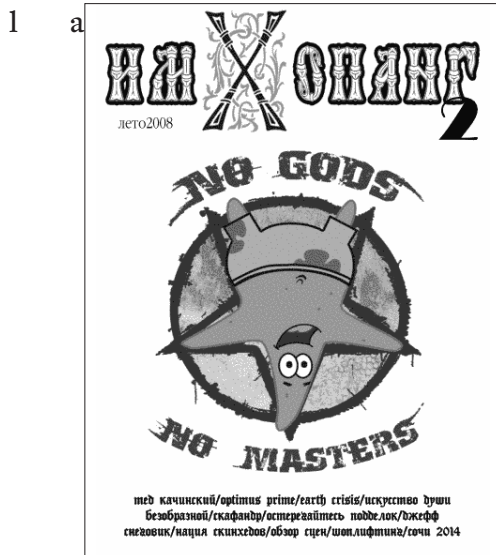


Figure 3 : Couverture du fanzine *Imhopang*, n° 2, 2008

rubrique « Bons conseils » entre dans les usages de *NiV* : les auteurs racontent comment entrer en contact avec des labels occidentaux intéressés à l'idée de produire des groupes de l'ex-URSS, vantent les mérites et les avantages pratiques des échanges (par rapport à l'achat-vente) ; expliquent comment établir une équivalence entre différents supports utilisés dans les réseaux d'échanges internationaux (*trading points*) ; dévoilent des astuces pour économiser lors des envois de colis par la poste (réutiliser plusieurs fois le même timbre, etc.).

De 1998 à 2006, paraissent neuf numéros de *NiV*, imprimés à 150-200 exemplaires (reproduit d'abord via des photocopies puis par un imprimeur pour le neuvième numéro).

En dépit de ce manque de régularité et ce faible tirage, chaque numéro a « fait date », reproduit de façon illimitée via des photocopies supplémentaires. Dès 1999, *NiV* se dote de son propre site web. Certains sites web consacrés au punk, actifs dès le début des années 2000, mettent en ligne leurs nouveaux et anciens numéros. Ainsi, malgré une faible périodicité et de faibles tirages, *NiV*, tout comme certains autres zines « cultes » de la même période, devient un point de force, un nœud de communication et d'échanges. On peut en ressentir des effets des années plus tard. Ainsi, le rédacteur d'*Imhopang*¹³, zine punk marquant la deuxième moitié des années 2000¹⁴, se rappelle de ce qui a été pour lui un déclic initial, le poussant à s'engager dans la production du zine et lui a fourni le matériau pour les premiers numéros :

« Le premier fanzine que j'ai pu lire a été le numéro 8 de *NiV* que j'ai découvert dans la rubrique « Distro » du site punx.ru [...] Je me rappelle très bien comment je suis allé à la poste pour envoyer de l'argent et puis j'ai attendu pendant un mois la réponse. Je m'étais dit alors que si je n'obtenais pas la réponse, tant pis, plus jamais je ne commanderais quoi que ce soit par la poste. Mais en recevant la réponse, j'ai gobé l'hameçon et trouvé ce qui a été le plus appétissant – les chroniques accompagnées de contacts. J'ai entouré d'un crayon les plus intéressantes. Partant des descriptions qui m'ont plu, j'ai envoyé un milliard de pigeons-messagers aux adresses indiquées, puis reçu des feuilles de chou de tous les coins du pays que je me suis mis à étudier avec avidité durant tout l'été. » (*Imhopang*, 2008)

¹³ « Imho » vient d'une abréviation usuelle dans les forums Internet, de « in my humble opinion », alors que « pang » est une déformation humoristique de « punk ».

¹⁴ 4 numéros parus entre 2006 et 2011, tirages record de 999 exemplaires en 2008-2010.

Comment l'objet zine pousse à l'action

C'est ainsi qu'un milieu (les « scènes locales » reliées en une sorte de mouvance qui tend à être considérée comme unie) naît et se cristallise autour d'échanges. Il est à noter que l'échange est une notion aux facettes multiples : en effet, ce n'est pas uniquement une communication régulière (correspondance, lien entre les membres du comité de rédaction du zine et ses auteurs, retour des lecteurs et d'autres créateurs de zines). Il s'agit également d'un échange d'objets physiques (disque contre disque, zine contre zine ou contre un disque issu de la collection du créateur de zine, voire contre d'autres artefacts). Un tel processus de communication et d'échanges est capable de pousser à l'action, de faire durer et stimuler une sorte de processus continu et à multiples facettes. Sans se réduire à du samizdat, ce processus intègre également d'autres types d'activité (les interlocuteurs tendent à désigner cela par une expression : « *et alors, je me suis mis à me baigner dans tout cela* »). Ainsi, le fait de produire un média alternatif peut amener à passer du statut de mélomane à celui de musicien, ou à créer son propre label/distribution. Il en va de même dans le sens inverse, lorsque certains musiciens ou faiseurs de labels (dits « *zapravily* ») se mettent à créer leurs zines. Une *distro*¹⁵ commence souvent

par la distribution de disques de groupes dont l'auteur a fait connaissance grâce aux enregistrements envoyés pour chronique. Djordj, faiseur du label « Karma mira », se rappelle avoir sorti en 1998 la première production de son label (première « *release* », *reliz*, dit-on en russe¹⁶), une compilation de groupes punk et noise, parce qu'il voulait mettre un bonus en annexe du fanzine qu'il était alors en train de préparer. À cause d'une panne fatale d'ordinateur, le zine n'a jamais vu le jour. En revanche, la compilation en question est devenue le numéro 1 de la liste des productions de ce qui sera dès lors son label, « Karma mira ». En 2002, lorsque son label commence à grandir, l'idée vient tout naturellement à Djordj de chroniquer les albums qu'il produit, tout comme les productions qu'il reçoit en échange, de parler des groupes qu'il connaît (lui-même devient en parallèle guitariste d'un groupe punk). C'est ainsi que le fanzine *Get Up* voit le jour :

« Oui, j'avais déjà mon label, puis l'idée du zine est venue. Tous ceux qui s'engagent dans tout cela sérieusement, ils veulent faire ça et ça et ça, ou au moins y participer. Il n'y avait rien d'étrange en cela. » (Interview de Djordj Mikhaïlov, 2003, 2005.)

Ce penchant naturel (que j'ai largement observé) des activistes DIY à une multiactivité, à une participation variée dans la vie de la « scène » (considérée comme une vertu), met souvent à mal l'ambition de

flyers de leur propre distro et de celles des autres, qu'ils avaient préalablement reçues de la même façon, avec des colis.

16 En russe, on emploie le terme anglais, bien commode car il couvre tout enregistrement édité par un label, quel que soit son support

15 De nos jours, les distros (vente/échange par correspondance) publient leurs listes (*flyers*) sur Internet, alors qu'à l'époque, elles distribuaient leurs *flyers* par voie postale : les activistes DIY avaient l'habitude de joindre à chacun de leurs envois des



Figure 4 : Couverture du fanzine *Get Up*, n° 1, 2001



Figure 5 : Couverture du fanzine *Xerotika*, n° 2, 2002

départ consistant à maintenir une périodicité régulière du zine. Ainsi, *NiV* n'a pu paraître qu'une fois par an en moyenne, *Get Up*, lui, n'a pu subsister que pendant deux numéros sortis avec un écart de trois ans. Il n'en reste pas moins que jusqu'à la deuxième phase de la révolution numérique (que je qualifierais de « triomphe des réseaux sociaux »), les zines tiennent toujours à une logique de média :

« Ils tendent à ressembler à la presse périodique et se considèrent comme telle. Même s'il n'y a qu'un seul numéro paru – c'est précisément un numéro d'un média périodique et non une brochure ou un livre. » (Tupikin, 2009)

La question de la périodicité est souvent présentée comme problématique dans les discussions, dans les interviews et même dès les premiers éditoriaux de certains zines, surtout s'il s'agit d'œuvres collectives :

« Il est désormais important de maintenir la périodicité prévue. D'ailleurs, à l'intérieur de "l'équipe de rédaction", il n'y a pas d'unanimité à propos d'une périodicité optimale. Certains considèrent qu'il faut devenir mensuel, d'autres qu'il suffit de quatre numéros par an, moi j'aspire à en faire un tous les deux mois [...] Nous voulons que les pages du zine deviennent un lieu de discussions au sujet de problèmes que nous rencontrons dans la vie et dans le cadre de la scène punk-hardcore. » (*Insomnia*, Éditorial du n° 2, décembre 2006.)

Le fanzine dont cette citation est tirée s'est arrêté en 2008 après la publication de cinq numéros.

L'éditorial constitue également un genre particulier, révélateur de cette contradiction entre l'intention de périodicité et le manque de conditions pour la maintenir. Il contient à la fois des lamentations, des réponses à tous les reproches que les rédacteurs ont engrangés pendant qu'ils « traînaient » avec la sortie du numéro présent,

l'assurance que les matériaux « n'ont pas si vieilli que ça », le récit des mille difficultés qu'il a fallu surmonter (l'ordinateur a lâché, les musiciens ne répondaient pas pendant des mois aux questions envoyées pour interview, les auteurs tardaient trop à envoyer leur contribution), parfois même une confession de sa propre fainéantise ou de ses nombreuses occupations. En conclusion, on exprime souvent un espoir ou une promesse que le prochain numéro ne tardera pas tant. Au vu de ces multiples expressions d'un vrai souci de périodicité, il me semble difficile d'affirmer, comme l'ont fait certains chercheurs ¹⁷, que le caractère « apériodique » des zines est leur caractéristique fondamentale qui illustrerait le principe *No Future*, la « valeur de l'éphémère » fondatrice du mouvement punk. Ce genre d'affirmations semble relever d'une méthode consistant à ne chercher dans les fanzines que l'illustration, point par point, des « valeurs fondatrices » d'une « *subculture* » supposées toutes connues. Le raisonnement est construit à partir d'un résultat connu d'emblée (le constat d'une périodicité faible) que l'on présente, *a posteriori*, comme intentionnel. Il devient dès lors facile d'y plaquer des « valeurs ». Or, en procédant de la sorte, ne fait-on pas l'impasse sur des tensions essentielles et des soucis révélateurs au sein du milieu étudié ?

Alors, comment pourrait-on expliquer cette intention de périodicité, si difficilement réalisable, propre aux zines du format « média » ? Selon certaines remarques ironiques entendues de la part de quelques acteurs de la scène, il y a, dans le fait de vouloir ressembler à « de vrais médias »,

de reproduire le « stéréotype de la presse périodique », un élément de jeu d'enfant mimétique ¹⁸. Sans mettre en cause cette interprétation, une autre piste me semble plus heuristique. Il s'agit d'établir un lien entre cette intention de périodicité et l'impératif d'échanges et de communication, ce dernier méritant une véritable enquête. Cet impératif peut, bien entendu, être ramené à une éthique activiste, voire à un « anticapitalisme » diffus propre au milieu DIY. Mais qu'en est-il alors de la force d'attraction contenue dans les objets, tels que les disques, vinyles, cassettes, ou fanzines ? Que fait-on de l'euphorie et de la tension que peut engendrer le processus même consistant à les produire et les échanger, à aller les chercher à la poste, à les sortir du colis, à les feuilleter, écouter, lire (seul ou en collectif), à les offrir, les envoyer, les poser sur sa table de distribution lors d'un concert dans un club local ou ailleurs ?

Ce sont des objets qui « peuvent conduire à l'action » et « donc, à l'attachement » (Hein, 2006). Certains auteurs prêtent ainsi une attention particulière au processus d'attachement mélomane et aux émotions qu'il provoque, considérant que les créateurs de fanzines sont mus par cette passion qu'ils aspirent à partager avec les autres, tout autant que par une quête de reconnaissance. Le zine sert alors à véhiculer des informations sur ses

18 J'ai entendu le même genre de critique à propos d'une autre tendance prégnante. À partir du moment où l'on produit soi-même un tirage de son propre album, on se présente très vite comme « label DIY », c'est-à-dire comme une sorte de structure (alors qu'il n'y a aucune structure derrière). On retrouverait ici ce même penchant à mimer les « grands » (sachant que le « label » est un terme générique pour désigner toute compagnie de production, de diffusion et de promotion des enregistrements audio).

17 Voir par exemple : Étienne (2003).

groupes préférés tout en se forgeant une réputation, en devenant quelqu'un au sein d'un milieu ¹⁹. Cet intérêt pour la force des objets est inspiré de divers courants de la sociologie pragmatique, des travaux de L. Thévenot, d'une part, et de ceux d'A. Hennion et ses collègues (séminaire « L'amour de la musique » à l'École des mines de Paris) d'autre part. Certains de ces derniers se focalisent sur la figure du « grand amateur » : à la fois « fan » passionné et connaisseur pointu, celui-ci passe ainsi parfois à l'acte de produire lui-même l'objet de sa passion. D'autres analysent toute la chaîne de médiation entre l'humain et la musique, composée tant d'humains que d'objets (les « actants non humains » latouriens) (Akrich, Callon & Latour, 2006). La « sociologie de la médiation » (Hennion, 2007) ainsi que la « sociologie des grands amateurs » (Hennion & Teil, 2003) analysent les objets, les supports, « les usages, les entraînements, les trucs et le matériel, les lieux et les collectifs où s'élabore le savoir-faire de l'amateur et où l'amour de musique prend corps, matérialité. Car le goût [...] est une activité hautement instrumentée, faite en groupe et faisant les groupes, constamment discutée, et qui s'appuie fortement sur des objets, des espaces, des façons de faire » (*Ibid.*).

Je voudrais nuancer cette thèse importante, en me penchant sur ce que peut vouloir dire « l'amour de la musique » dans le milieu punk-hardcore-DIY, sur ce qui peut être l'objet de cet amour. En effet, tout porte à croire que ce qui peut pousser à l'action et engendrer

un attachement réside moins dans le contenu esthétique de l'objet (du disque ou du concert par exemple), que dans sa matérialité même, ainsi que dans les actions et les processus de création et de maintien du milieu qu'il est capable de déclencher. L'amour du contenu esthétique apparaît souvent secondaire, surtout à partir du moment où la musique, y compris de courants confidentiels, devient surabondante et facile d'accès via Internet, où elle n'est plus un savoir quasi secret partagé par un milieu d'initiés valeureux. La musique reste, mais devient un fait banal, un socle nécessaire au maintien du milieu. Les échos de concerts locaux, rencontrés dans des fanzines ou dans mes propres entretiens, sont révélateurs à cet égard :

« Depuis bien longtemps, lorsque je vais à des concerts punk-hardcore, j'y vais surtout pour voir plein de bonnes connaissances à la fois qui sont toutes là, et que je vois rarement par ailleurs ; il m'arrive de ne jamais m'approcher de la scène où jouent les groupes. » (Interview de Roman, guitariste et faiseur du label DIY Stauropygial Records, 2005)

De même, dans des chroniques, les auteurs mentionnent parfois qu'il leur était impossible d'écouter la cassette jusqu'au bout, soulignant que ce genre de musique n'est pas adapté à l'enregistrement mais doit être écouté en *live*, ou alors que l'enregistrement est de trop mauvaise qualité pour pouvoir être vraiment apprécié. Néanmoins, derrière, peut suivre un récit à propos de l'emballage fort original de la cassette, de ce jeune homme très bien qui l'a produit, de la ville d'où il vient, et de ses activités annexes. En outre, le milieu DIY, formé historiquement autour du punk et du hardcore, représente en réalité une communauté assez large et hétérogène où peuvent se retrouver des personnes et

¹⁹ Ce qui pourrait certes être interprété, selon les termes de l'école bourdieusienne, comme une propension à accumuler un « capital symbolique », mais ne s'y réduit pas, comme je tiens à le démontrer plus loin.

des groupes, qui ne s'identifient pas vraiment ni au punk ni au hardcore, voire qui ne s'intéressent pas à ce genre de musique. Pour ceux-ci, l'esprit ambiant du milieu, le processus et les échanges dans lesquels ils s'engagent en s'y branchant et en s'impliquant dans des activités DIY comptent bien davantage.

« Pour moi, le fanzine est avant tout un moyen de communication. Tous ces agissements pour sortir des cassettes et du samizdat, ce n'est, en fin de compte, qu'un prétexte pour les échanges, je me suis fait pas mal de bonnes connaissances, et cela me réjouit beaucoup. » (Imhopang, 2011)

De nombreux exemples issus de mon travail de terrain durable dans le milieu punk, m'amènent à supposer le rôle relativement secondaire des contenus esthétiques, comparé au rôle essentiel de l'impératif d'échange et de connexion entre les personnes qui s'établit, en grande partie, à travers les objets.

À cet égard, des lieux physiques (clubs, infoshops ²⁰, squats, appartements de rassemblement d'activistes) pourraient être représentés comme les équivalents fonctionnels des fanzines en tant que nœuds de communication. Lorsque les premiers manquent ou disparaissent, ce sont en effet les seconds qui sont appelés à compenser cette perte :

« Pourquoi le samizdat est-il si important de nos jours, alors qu'on a des blogs, des indymedia, etc. ? [...] Il est très important d'avoir des opportunités pour commu-

niquer. À force d'échanger constamment, on multiplie les actions, les initiatives, les gens au sein de la communauté évoluent plus vite. À Moscou, les pics d'activité au sein du mouvement anarchiste ont toujours eu lieu lorsqu'il existe un local au centre-ville [...], où l'on pouvait venir tous les jours [...], où tu pouvais rencontrer plein de gens. (Maintenant à Moscou), il manque un tel lieu. Là où des lieux manquent pour telle ou telle raison [...], le samizdat joue ce rôle très important de connexion. » (Tupikin, 2008)

Dès lors, il est significatif que de nombreux zines post-soviétiques aient émergé bien loin des très grandes villes dotées de clubs et lieux de concerts underground que sont Moscou et Saint-Pétersbourg (Kirov, régions de Kaliningrad, de Volgograd, de Novossibirsk, Riga, Kuldiga en Lettonie, etc. – « en fait, tout est parti des provinces », dit Evguéni de *NiV*).

Tout comme les lieux, les zines sont des nœuds. Or, si au sein des lieux, les échanges peuvent s'engager spontanément, naturellement et sans médiation, dans le cas des zines ou des labels DIY, les communications passent par des objets qui circulent d'un individu, écrivant par exemple pour un fanzine, à un autre, produisant des « releases » sur son label. Ces objets occupent l'espace, sont sources de joie ou d'inquiétude, de confort ou de manque de confort. Et surtout, ils appellent une réponse. Si on se sent « obligé » de continuer, c'est aussi parce que depuis la parution du dernier numéro (où l'on a annoncé son envie d'échanger et de communiquer), on a reçu des quantités de colis de divers formats provenant de différents coins du pays ou de l'étranger, pour un échange ou une chronique. Ces objets, attendant une réaction, s'accumulent chez soi, sur des étagères ou par terre, et poussent à combattre sa paresse, son manque de temps ou d'enthousiasme :

20 Librairies et lieux d'information et de rendez-vous alternatifs, liés à des *subcultures* et des mouvances libertaires.

« À vrai dire, je continue à faire du samizdat par habitude. Comme j'ai déjà dit, il y a une sorte de force d'inertie, qui s'est cumulée durant ces quatre ans de fabrication du papier (*makulatura*). C'est elle qui continue à me pousser au dos. » (Sharapov, 2003)

Confiance et réciprocité comptent beaucoup dans un échange postal. Une personne envoie à l'autre une valeur que lui ou d'autres ont produite (« *release* », zine), et il est sous-entendu que passé un certain temps (parfois assez long), elle recevra dans un colis un contre-don. Cela ne peut être considéré comme un troc, puisque l'équivalence est établie de façon souvent approximative (en comparant les prix de divers supports). Parfois, on ne négocie pas du tout une équivalence et on laisse le récepteur agir selon sa considération. C'est alors qu'il devient si important d'avoir toujours quelque chose de valable sous la main, qui pourrait être envoyé en retour :

« Les faiseurs de labels qui sont en contact depuis longtemps ont l'habitude d'échanger entre eux leurs nouvelles productions avec une certaine régularité. Si tu produis régulièrement, tu n'as pas à passer longtemps à sélectionner la liste des choses à échanger en fonction de ce que tu avais précédemment envoyé ou non, ou en fonction d'une équivalence acceptable. Simplement, tu sais à quel moment tu as contacté cette personne pour la dernière fois, tu sais ce que tu as édité depuis ces trois derniers mois. Et si tu ne produis rien depuis six mois, pendant tout ce temps tu ne corresponds plus avec cette personne, en attendant de rentrer en contact avec elle à l'occasion de ta nouvelle production. Il est d'usage de continuer la correspondance uniquement lorsque tu as une occasion pour envoyer ton *release*. Si tu n'as rien à échanger, tu perds le contact. Cela constitue une motivation importante pour avoir une activité régulière, parce que sinon, cela veut dire que le "don" ne reçoit pas de contrepartie. » (Interview de Roman Pavlov, 2005)

Il est évident que suite au triomphe des technologies numériques (échange de fichiers mp3) et des réseaux sociaux, l'échange d'objets physiques (*releases*, zines) et leur production même perdent de l'intensité et acquièrent de tout autres significations. Ces objets, auparavant habités par la fonction de communication, perdent désormais cet élément vivant et efficace (une sorte de « *mana* », pour employer métaphoriquement le terme de M. Mauss dans son *Essai sur le don*). Les communications se sont massivement déplacées d'abord sur des forums de sites web (*punk.ru*, *punx.ru*, etc.), puis sur les pages des réseaux sociaux. Le milieu même d'activistes DIY souhaitant échanger de zines ou les chroniquer, s'est rétréci. Néanmoins, quelques zines papier continuent de paraître. L'édition de la plupart d'entre eux est régie par une autre logique, qu'on pourrait désigner comme celle du « zine en tant qu'artefact », du zine en tant qu'objet en soi, censé avoir un intérêt certain pour sa forme esthétique, son style, son format, son exotisme... Les zines dits « *arty* » et « *personnels* », qui apparaissent dans la scène punk-hardcore postsoviétique dès les années 1990, parallèlement aux zines du format « *média* », comportent déjà des éléments de cette logique et se distinguent ainsi fortement de ces derniers. Mais ils semblent être des touches originales dans ce paysage, plutôt qu'un deuxième modèle largement suivi ²¹.

21 On peut supposer que les productions « *personnelles* » et « *arty* » sont tout aussi nombreuses, mais une bonne partie reste immergée et ne circule qu'assez peu, d'où une difficulté de les inclure dans notre terrain.

Le zine en tant qu'artefact et le dépérissement du zine en tant que média

Afin de comprendre ce qui est réellement nouveau dans la logique de production des zines papier des années 2010 (« zine en tant qu'artefact »), il convient de révéler quelles étaient, encore dans les années 1990-2000, leurs différences tout autant que leurs ressemblances avec le format dominant de « zine-média ».

La plupart des « zines média » avaient une mise en forme assez sobre, en règle générale, la mise en page s'effectuait à l'ordinateur. La division en rubriques était nette et attendue : interviews, articles (« *columns* ») de divers auteurs, pouvant traiter de sujets éthiques, sociaux et politiques, une rubrique de chroniques très fournie, « *scene reports* », « *tour reports* », « bons conseils » et liste de contacts.

En parallèle, se développent des zines que l'on a pour habitude de qualifier « personnels » (sans que cela ne soit forcément leur positionnement). Ces zines peuvent être écrits à la main ou perpétuer la tradition punk du « copier-coller » (à partir des textes tapés à la machine à écrire ou à l'ordinateur, la mise en page se fait avec les ciseaux et de la colle), voire marier ces deux techniques. Ils abandonnent surtout la division nette en rubriques et ne prétendent pas constituer une équipe de rédaction ou un réseau d'auteurs permanent. En revanche, ils peuvent

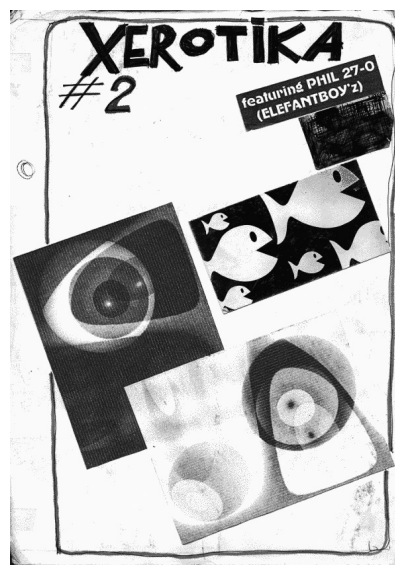


Figure 6 : Couverture du fanzine *Xerotika*, n° 2, 2002

inclure des éléments d'un journal intime, des échos de la vie ambiante, de la poésie, des bandes dessinées, des collages, des bribes de pensées, mélangés à quelques fragments de dessin, à des éléments textuels et graphiques rayés ou se chevauchant. En incarnant une sorte de chaos créatif, ils ne visent pas à rendre leur contenu entièrement lisible et compréhensible.

Le sixième numéro du zine *Xerotika*, produit entre 1998 et 2005 par Arkadiy « Grin » Tropinkin dans la ville de Gusevo à la région de Kaliningrad, puis à Minsk, débute ainsi :

« Ici Grin de Xerotika, déjà le numéro six, bien que la numérotation soit très relative [...] Ce numéro sera comme un journal intime, à savoir de temps en temps je vais noter différentes choses. 31.12.99. Aujourd'hui, B. Eltsine a annoncé sa démission. À mon sens, il aurait dû le faire il y a bien longtemps, de toute façon, il ne gouvernait plus le pays. Bien que dans une situation aussi peu claire que celle du



Figure 7 : Une image d'un strip de BD d'Arkady Tropinkin, *Les Aventures des zen-rockers*

pouvoir en Russie, difficile d'en tirer des conclusions avec certitude [...] Encore une chose, comment peut-on diviser un zine entre la musique (la non-musique), la politique, les dessins, les collages, la prose ? Je vais maintenant résoudre ce problème ainsi : j'ai juste inséré ici des matériaux, en commençant par le groupe The Manure. » (Suit, sans aucune transition, dans ce même paragraphe, le récit à propos du groupe.) (*Xerotika*, n° 6, Éditorial.)

L'auteur, fortement intégré dans les réseaux DIY pour lesquels diffuser l'information importe beaucoup, se positionne non pas « contre » ce format, mais plutôt « à côté » : pourquoi devrais-je faire ce que d'autres, mes amis et connaissances, font bien mieux que moi ? En dépit de toute sa « personnalité » notoire, *Xerotika* ne semble pas autiste, il porte des traces nettes de la forte inscription de l'auteur dans les réseaux et partage, comme la tradition le veut, les contacts des autres :

« Ce numéro a encore moins d'informations que les autres [...] Mais ce n'est pas pour cela que je fais *Xerotika*. Écris à Sharapov/ *Noji i vilki* [suit son adresse postale et mail], et tu recevras toute une série de publications rigoureusement présentées et politiquement bien maîtrisées. » (*Zerotika*, n° 5, Éditorial)

L'auteur enchaîne en énumérant encore quelques groupes et faiseurs de zines qu'il connaît, sans omettre de donner le contact de chacun. Dans son zine suivant, *ZoomDoom* (à partir de 2005), la logique « personnelle » (journaux intimes, récits et dessins à propos des chats, rêveries) et le graphisme prennent définitivement le dessus, bien que des interviews et des « *tour reports* » (de son propre groupe) fassent leur retour de temps en temps. Sont également présents des contenus écrits ou dessinés par divers auteurs, dont certains se présentent comme « art-brut-crew » (inspirés de la créativité des malades mentaux).

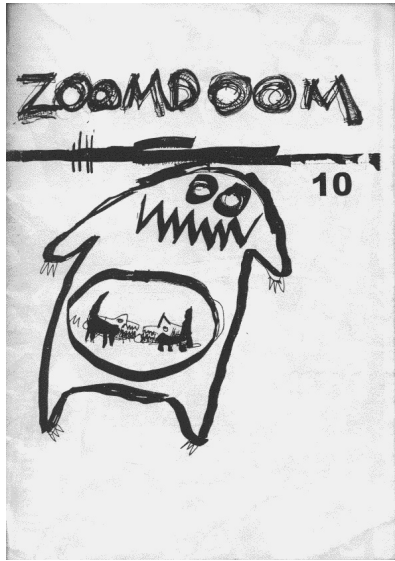


Figure 8 : Couverture du fanzine ZoomDoom, n° 10, 2006

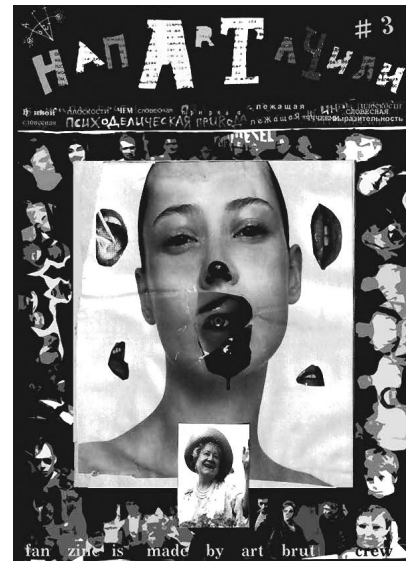


Figure 9 : Couverture du fanzine Napartachili, n° 3, 2008

15
1

Cette communauté édite par ailleurs le zine *Napartachili*²², ainsi sous-titré : « La nature psychédélique se trouvant dans une autre dimension que celle de l'expressivité des mots. »

Dans une logique personnelle, qui rejoint ici une démarche artistique, le zine s'articule autour de l'auteur (artiste) et de son expressivité. Contrairement aux médias périodiques et collectifs, c'est ici plutôt le nom propre ou le pseudonyme de l'auteur qui tend à devenir une sorte d'« image de marque ». Arkadiy peut jouer à volonté avec le nom de son zine : par exemple, lors du troisième numéro *Xerotika* se transforme en *Zerotika*, car le numéro est allégé (16 pages) et peu informatif. En 2005, lorsque quelqu'un lui reproche que la dernière parution de son zine

ne ressemble plus à *Xerotika*, il comprend que son œuvre s'est transformée en une image de marque et décide que son zine va désormais s'appeler *ZoomDoom*. Sur le site diy-zine.com on lit : « ZoomDoom est un nouveau zine personnel du fameux Grin. » La logique d'avant-garde artistique pousse les auteurs à chercher constamment de la nouveauté, à dépasser ce qui se transforme en routine ou fait date, et par exemple, à arrêter un zine qui devient une autoréférence en commençant un autre, sous un autre nom. Dans le cas de Grin, un zine peut prendre la forme d'une série de fins cahiers de dessins dotés d'inscriptions, qui paraissent (et sont présentées partiellement sur sa page vkontakte²³

22 Du verbe « napartachit » qui veut dire « cochonner », « rater par négligence ».

23 Vkontakte est un réseau social russe et russophone, qui détient encore le plus grand nombre d'utilisateurs, bien avant facebook.

et facebook) sous des noms interchangeables – « Sentiers noirs », « Bouteilles noires », « Escargots noirs ». S'en dégage l'ambiance d'un jeu léger et décalé, entretenue aussi par l'omniprésence des chats qui parlent et de petites scènes du quotidien de musiciens rock, mises en bande dessinée (série de *strips* « Rockers zen »).

Un autre exemple de cette logique est Filipp Volokitin-Monopolka, avec ses zines très différents tant par leur format que leur contenu. *Animal crackers in my soup* s'astreint ainsi à faire découvrir des groupes noise de localités lointaines. L'auteur invente parfois de toute pièce des personnages, et excelle dans le genre de chroniques loufoques et absurdistes. *Sean Penn* (2002-2005) présente ainsi son crédo dans le premier numéro :

« Sean Penn est le mari de Madonna et aussi, un bulletin pour ceux qui ont produit une micro-cassette sur *Monopolka* [nom du label de Philippe] [...] Micro-cassettes, le robot Bender et des jouets-monstres japonais – voilà ce qui nous plaît. La noise est gaie, c'est pourquoi elle est du disco. »

Si ses deux premiers zines comportaient entre 14 et 18 pages en fonction des numéros, le dernier, *Paddington* (2008-2014) atteint jusqu'à 192 pages par numéro et se dote de bonus CD et de collaborations d'artistes trash réputés dans le milieu punk. S'annonçant sur ses pages comme « magazine illustré consacré au mode de vie britannique », il est surtout connu pour être « le premier magazine en Russie entièrement consacré à la vie des malades mentaux et à leur création ²⁴ ».

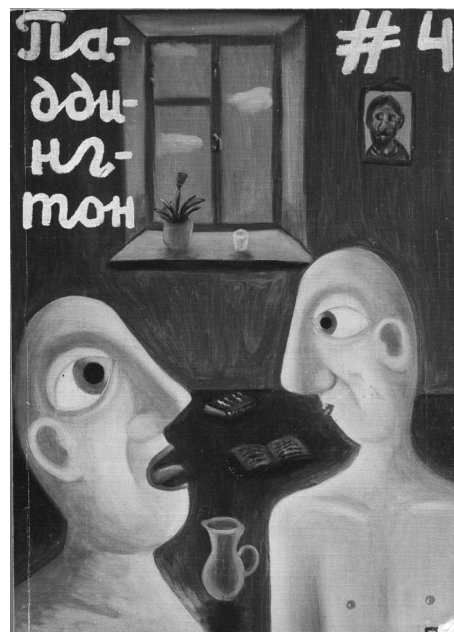


Figure 10 : Couverture du fanzine *Paddington*, n° 4, 2011

C'est cette logique artistique de productions de zines qui semble résister le mieux au défi de l'époque que l'on pourrait définir comme la deuxième phase de la révolution numérique, celle de triomphe des réseaux sociaux. Encore dans les années 2000, les zines-média s'accommodaient de l'arrivée en masse des sites web et des forums. Ils en tiraient même des avantages promotionnels et y gagnaient en visibilité. La disparition de nombre d'anciens zines réputés du format « média » correspond à la période où arrivent en masse les comptes vkontakte (puis facebook) en 2007 (*Get Up*, *NiV*, *Voice*, *Insomnia* et bien d'autres). D'ailleurs, ce processus n'est pas aussi direct et immédiat que l'on pourrait croire. Ainsi, en 2006 encore, émerge une dizaine de nouveaux titres, principalement consacrés au punk antifa et au

street-punk²⁵. Or, eux aussi disparaissent, pour la plupart, vers 2011. La périodicité maximale des zines-média post-soviétiques dépasse rarement le trimestre. Or, dans la situation actuelle, ce format s'avère trop lourd et lent :

« De nos jours, tout le monde cherche à avoir un feed-back instantané, une réaction immédiate. Et ça, c'est beaucoup plus facile à avoir dans les pages de réseaux sociaux. Tu appuies sur un bouton, tu mets en ligne, et tu vois arriver de nombreux "j'aime". Oui, deux-trois zines apparaissent encore, mais sous un format pdf, pour téléchargement gratuit. Cela relève du noviciat et de l'esprit scolaire, que de faire un samizdat de nos jours sans prendre en compte la réalité. En dehors d'Internet, ce qui peut avoir du sens est produire un vrai périodique, un mensuel, soit des objets "art" comme ceux que nous faisons. Fabriquer une fois tous les trois mois un zine rempli d'interviews et de chroniques ne fait plus aucun sens. Pour faire quelque chose de sérieux et de régulier en dehors d'Internet, il faut des moyens, et en Russie, personne n'en a. » (Interview de Maxim Dinkevitch, journaliste, créateur du portail d'information sur les musiques alternatives *sadwave.com*, septembre 2015)

Aujourd'hui, afin d'acheter ou d'échanger un zine papier, il faut un déclic esthétique particulier, un format original, qui conjugue par exemple plusieurs supports (papier et vinyle bonus), de l'humour bien maîtrisé, une légèreté enjouée. On préférera par exemple au traditionnel « tour report » un récit de tournée présenté cette fois sous forme de bande-dessinée féérique et trash, comme dans ces trois « zines » simultanément édités en 2014 par un collectif revendiquant le titre

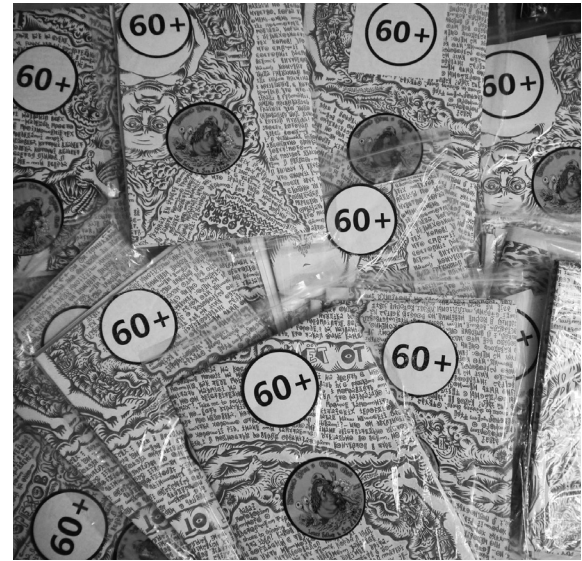


Figure 11 : Le fanzine *Kotcheryga* (avec mention de la catégorie d'âge 60+), n° 0, 2014

de « Comité pour la renaissance des zines » (Alekseev, 2014).

Auparavant, les zines « arty » comportaient toujours une aspiration obligatoire aux contacts et aux chroniques, un genre « connecteur » par excellence. À l'époque numérique, en revanche, ceux-ci tendent à ressembler davantage à des objets en soi. Ainsi, le zine *Napartatchili*, rempli de dessins, de collages et de poèmes psychédéliques, ne contient ni chroniques ni listes de contacts. Dans le zine *Kotcheryga*²⁶, numéroté Ao, la chronique devient une sorte d'exercice de style, une réminiscence rituelle et ironique d'un genre ayant régné en maître dans les zines média défunts :

25 Comme *Punxunite*, *Defect in Industry*, *My vsio esche tam* [Nous sommes toujours là], etc.

26 « Trognon » en russe.

« Vous trouverez ici des chroniques surréalistes de diverses productions de groupes, dont les concerts furent organisés par l'agence "Père pouilleux et fils de pute". Mais on ne peut rien tirer de ces chroniques en tant que telles. Les concerts eux aussi, ont eu lieu il y a bien longtemps. Néanmoins, ces chroniques sont précieuses parce qu'elles ont d'abord été composées, avant de décider de ce à quoi elles pourraient se rapporter. Nous trouvons cette approche la plus appropriée. » (Alekshev, 2014)

Une autre réponse au triomphe du numérique trouvée dans les zines-artefacts consiste à esthétiser sciemment l'écriture manuscrite, à en révéler le côté nostalgique. Dans le zine *Again 25*, publié par la communauté « art-brut-crew », le rédacteur se livrant à une nostalgie des échanges postaux, et procède à un rituel de transformation à rebours du numérique en manuscrit :

« Je ne sais pas si j'ai une source de joie plus riche que les lettres. On dit souvent qu'Internet tue les sociabilités [...]. Néanmoins, je me réjouis de chaque courrier électronique tout autant que des lettres papier. Parfois, je ne suis pas destinataire de lettres que je reçois [...]. Des amis me demandent à traduire leurs lettres en anglais [...]. Voilà deux de ces lettres. Je n'ai pas d'imprimante, je suis donc obligé de les recopier. » (*Again 25*, n° 1, 2007)

Suivent des bouts de pages de cahier, sur lesquels le rédacteur a recopié quelques mails reçus de correspondants lointains (par exemple, d'une petite ville biélorusse), adressés à des stars étrangères du DIY. Ces lettres sont tout aussi longues et d'un style aussi rêveur et lyrique, que les réponses (recopiées avec une autre écriture) sont courtes, binaires, sèches et terre à terre. Au rédacteur de rajouter une touche finale à ce récit d'une panne de communication : « à chacun sa vie... »

Les effets de la logique du « zine en tant qu'artefact » sur le milieu et les échanges. Vers de nouveaux questionnements

Alors que la logique du « zine en tant qu'artefact » semble triompher, la notion même de zine se propage bien au-delà du milieu initialement associé au DIY. À en juger d'après quelques événements (tel le festival de Tomsk « Sam izdam ²⁷ » ou celui de Saint-Petersbourg « I'impressed » ayant eu lieu dans une friche « branchée » en plein centre-ville historique), on peut classer comme « zine » à la fois un album photo style *hipster* sur du papier lustré, un récit de voyage au Népal finement illustré, un journal intime doté d'une couverture en tissu brodé à la main, un recueil de BD sur la vie des rockers, un poster punk plié au format A0 avec un trou au milieu rempli du graphisme trash et recommandé pour une « lecture dans le métro ». On pourrait même se demander pourquoi le terme de « zine » est appliqué à tous ces artefacts.

Qu'est-ce que fait cette logique « arty » triomphante à l'impératif d'échange et de

27 « Je l'éditerai moi-même » en russe, ce titre « *sam izdam* » rappelle aussi le mot « *samizdat* ».

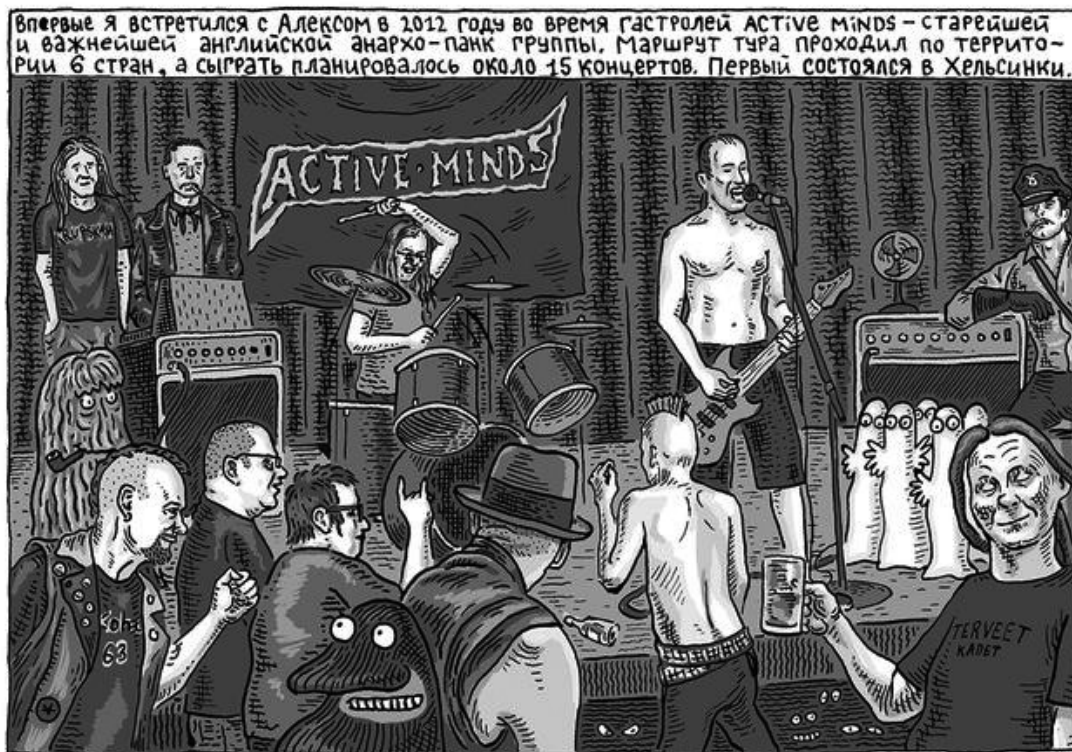


Figure 12 : Une page de la BD punk *Gazell of Death* de Denis Alekseev et Petia LastSlovenia, 2016

périodicité central pour mon propos dans cet article ? Serait-il légitime de supposer que les objets « arty », sans mécanismes de connexion interactive, sans messages incitant à une action, conduisent davantage à une logique classique de consommation culturelle « unidirectionnelle », à des formes élitistes de collection ? Ou alors, certaines formes de zines « arty » et « personnelles », ainsi que la conjugaison entre plusieurs supports sous le même emballage (des CD ou des vinyles bonus) peuvent-elles donner place à de nouvelles configurations d'échanges et de reconnaissance ? En ce qui concerne la périodicité, il semble que, d'une part, sous le terme de « zine » se développe en réalité

une édition de livres, brochures, albums et almanachs irréguliers. En outre, il semblerait que libérer le zine de son ancienne vocation à informer (entraînant de ce fait l'attente de réponses aux interviews, de contributions de différents auteurs, etc.) permette des publications plus régulières. Nous pouvons également interroger les éventuelles transformations du milieu social de référence des zines DIY. L'inscription même du phénomène des zines punk, empruntant ce virage artistique, au sein de la « scène » punk-hardcore, ne serait-elle pas en cause ? Certains éléments peuvent conforter cette hypothèse. Il suffit de regarder de multiples critiques (parfois issues de pages web consacrées au



Figure 13 : Une page de la BD punk *Gazell of Death* de Denis Alekseev et Petia LastSlovenia, 2016

VOLUME!

punk-hardcore) à propos des stéréotypes, du conservatisme, de l'esprit ghetto et du manque d'idées et d'évolutions intéressantes, propres à ce milieu. Effectivement, où, vers quels horizons les faiseurs de zines « arty » et « personnels » issus du punk se meuvent-ils ? Ceux d'entre eux qui remplissent leurs zines de dessins et de BD, cherchent-ils des contacts avec les milieux de BD constitués, à Moscou et à Saint-Petersbourg, autour de certains éditeurs et festivals ?

Quelques éléments d'observations et d'interviews avec des participants du « Comité moscovite pour la renaissance des zines » me laissent penser que le changement

de focale esthétique est loin d'amener automatiquement à une migration vers d'autres milieux artistiques. Au contraire, l'attachement de certains faiseurs de fanzines à la scène musicale punk-DIY peut survivre pendant des années et des décennies. Cela s'exprime tant à travers les fréquentations, ou le maintien, pour certains, d'activités musicales ou liées à la musique, qu'à travers la thématique « rocker » déployée dans certains dessins et BD.

Une des stratégies d'adaptation peut consister dès lors à « diviser le travail » entre le support numérique et le support analogique, à séparer entre différents supports la logique

« média » et la logique « artistique ». La visée informationnelle d'un média périodique se réalise et se dote d'opportunités inédites à travers la création d'un site web. Le site www.sadwave.com quotidiennement mis à jour, créé par les membres du « Comité pour la renaissance des zines », se positionne ainsi en tant que « web-zine » du fait de ses choix éditoriaux et revendique une liberté de format de publications inatteignable dans des magazines. La logique personnelle et artistique, quant à elle, se réalise à travers la création de fanzines papier que ce même site se charge de promouvoir. On y retrouve ainsi régulièrement des strips de BD et des dessins tirés de zines papier édités par les rédacteurs du site web eux-mêmes et par leurs amis.

Loin d'être entièrement balayé par le téléchargement en masse des musiques au format mp3 et des flux d'information tous azimuts, l'objet matériel irréductible au numérique (disque-objet, zine en tant qu'artefact) survit, car il peut toujours attirer tant par l'esthétisme de sa forme que par la possibilité de le tenir dans les mains, l'échanger contre un autre objet matériel ou l'envoyer par la poste à d'éventuels acheteurs :

« D'après notre expérience, il est cool d'être auteur d'un samizdat papier : tu l'envoies par la poste aux lecteurs vivant dans d'autres villes en leur demandant de transférer de l'argent sur ton téléphone portable, tandis que lors des concerts, tu peux simplement l'échanger contre de la bière. Ainsi, tant que le tirage n'est pas épuisé, tu n'es jamais en manque d'argent sur ton portable ni de bière. » (Alekseev, 2014)

La phrase comporte néanmoins un brin d'ironie, démontrant à quel point se rétrécit le milieu des faiseurs de zines au sein duquel un échange entre les pairs (zine contre zine)

aurait été possible. Le maintien du milieu punk samizdat serait une affaire d'une petite poignée d'« undergrounders têtus comme nous, qui se soucient encore de ça », comme le dit le modérateur de l'archive www.diy-zine.com et rédacteur du site sadewave.com :

« Le milieu qui était demandeur de zines a disparu, il n'y a plus en Russie tout ce réseau de faiseurs de zines, qui pourraient échanger des zines et des disques et écriraient des chroniques des uns à propos des autres. De nos jours, si tu veux t'exprimer, tu vas plutôt faire une page dans des réseaux sociaux ou un site. Même si tu fais un zine objet d'art, tu dois toujours avoir une page sur les réseaux sociaux, afin de le promouvoir en parallèle. » (Interview de Maksim Dinkevitch)

En d'autres termes, un objet-zine en soi « autiste » aurait inévitablement besoin d'un soutien technologique des réseaux sociaux. Par leur biais, il se connecte à des flux de sociabilités et d'échanges, devient légitime et visible. Il est néanmoins nécessaire d'ajouter que l'inverse peut également être vrai. Des pages virtuelles et des objets numériques (ou numérisés) peuvent avoir besoin d'une légitimation et d'une « patrimonialisation » à travers un support analogique, physique. Ainsi, des artistes mettant leurs dessins du jour sur leurs pages facebook ou vkontakte et les promouvant sur un site web, peuvent par la suite composer une sorte de zine-anthologie, en sélectionnant les pièces ayant reçu le meilleur retour (c'est par exemple le cas du zine *Pepolik* dédié aux BD du dessinateur punk Piotr LastSlovenia). Les écrivains ou poètes, quant à eux, peuvent fabriquer un zine papier à base de leurs meilleurs billets de blog compilés sur plusieurs dernières années, en les accompagnant de dessins (zine *Dvemy* par Denis Alekseev). Des processus

semblables s'observent chez les labels et les groupes de musique. Le faiseur du label « Karma Mira », dans une interview pour sadwave ²⁸, s'étonne du fait que des jeunes groupes continuent de lui envoyer des copies master de leurs albums en lui demandant de les « faire éditer sur son label ». De nos jours, produire une « vraie *release* » sur « un vrai label » serait beaucoup plus impressionnant que se contenter de mettre simplement ses morceaux en ligne sous format mp3, comme le fait tout un chacun. Créateur d'un label noise, Roman Pavlov lance avec des amis, en 2014, l'unique compagnie de production de cassettes audio en Russie, *Go Tape* (au moment même où les dernières usines russes de production de ces supports étaient en train de fermer). Lors d'un entretien, il partage avec moi une observation curieuse, et remarque qu'il compte parmi ses clients récents un nombre croissant de groupes de musiques électroniques. Visiblement, ceux-ci trouvent une élégance particulière dans le fait de faire éditer sur un support analogique une musique entièrement produite sur ordinateur.

Néanmoins, si l'on se penchait avec attention sur ces objets – zines-anthologies de meilleurs dessins ou albums-fétiches de musique électronique sur cassettes – on découvrirait probablement que les effets qu'ils produisent sont tout autres que ceux des zines et disques d'avant le triomphe des réseaux sociaux. Bien entendu, il conviendrait de mener une recherche sur les usages concrets des zines papier contemporains. Mais tout porte à croire que ce ne sont plus des objets qui conduisent à l'action (ou alors, l'action à laquelle ils conduisent n'est plus la

même). Ce ne sont plus des objets-« foyers de communication », mais des objets-« aboutissements ». Ce sont des points de fixation du déjà accompli, qui servent à faire passer des acquis à la postérité, à les sauvegarder face à un flux éphémère d'informations virtuelles. Les fonctions qu'ils remplissent dès lors, ne sont plus celles d'échange, de connexion dans le présent, mais plutôt celles liées soit au futur (« faire passer à la postérité », « patrimonialiser ») soit au passé (pour assurer un « lien entre les générations », en produisant un zine papier ou un disque « à offrir à sa grand-mère »).

Mais ce ne sont là que des hypothèses. Il faudrait continuer, à partir d'un matériau empirique plus large, une recherche sur des formes du fanzinat en devenir, afin de comprendre quels sont les nouveaux échanges et interactions auxquels peuvent conduire ces divers objets matériels dans la situation actuelle, ainsi que les formes que peut prendre la symbiose entre réalité analogique et réalité numérique.

Bibliographie

Akrich Madeleine, Callon Michel & Latour Bruno (2006), *Sociologie de la traduction : textes fondateurs*, Paris, Mines ParisTech, les Presses, « Sciences sociales », Textes rassemblés par le Centre de sociologie de l'innovation, laboratoire de sociologie de Mines ParisTech.

Alekseev Denis (2014), « Премьера на Sadwave: фэнзины "Кочерыга", "Пеполик" и EAT THE MIC » [Pour la première fois sur Sadwave : fanzines Kotcheryga, Pepolik et EAT THE MIC], en ligne : <http://sadwave.com/2014/03/zine-revival/> [consulté le 04 août 2018]

Atton Chris (2006), « Sociologie de la presse musicale alternative », *Volume!*, vol. 5, n° 1, en ligne : <http://volume.revues.org/614> [consulté le 04 août 2018].

— (2009), « Writing about Listening : Alternative Discourses in Rock Journalism », *Popular Music*, vol. 28, n° 1 (Jan.), p. 53-67.

Duncombe Stephen (1997), *Notes from Underground : Zines and the Politics of Alternative Culture*, Londres & New York, Verso.

Dunn C. Kevin (2008), « Never Mind the Bollocks : The Punk Rock Politics of Global Communication », *Review of International Studies*, vol. 34, Cultures and Politics of Global Communication, p. 193-210.

Étienne Samuel (2003), « "First 1 Last & Always" : les valeurs de l'éphémère dans la presse musicale alternative », *Volume!*, vol. 2, n° 1, p. 5-34.

Gorohov Andrej (2007), *Дыра, прикрытая глянцем* [Le Trou recouvert du lustre], Moscou, Ad Marginem.

Hein Fabien (2006), « Le critique rock, le fanzine et le magazine : "Ça s'en va et ça revient" », *Volume!*, vol. 5, n° 1, en ligne : <http://volume.revues.org/651> [consulté le 04 août 2018].

Hennion Antoine & Teil Geneviève (2003), « Les protocoles du goût. Une sociologie positive des grands amateurs de musique », in Donnat Olivier (ed.), *Regards croisés sur les pratiques culturelles*, La Documentation française, p. 63-82.

Hennion Antoine (2007), *La Passion musicale. Une Sociologie de la médiation*, Paris, Éditions Métailié.

Imhopang (Denis Aleksandrov) (2011), « Создатель ИМХОПАНГа о зинмейкерстве, интервью в фэнзине *Punxunite* » [Le créateur d'Imhopang à propre de la production des fanzines, interview dans le fanzine *Punxunite*], n° 4, en ligne : <http://diy-zine.com/texts/sozdatel-imkhopanga-o-zinmeikerstve> [consulté le 04 août 2018].

O'Hara Craig (1999), *The Philosophy of Punk : more than noise*, AK-Press.

Schmidt Christian (2006), « Meanings of fanzines in the beginning of Punk in the GDR and FRG », *Volume!*, vol. 5, n° 1, en ligne : <http://volume.revues.org/636> [consulté le 04 août 2018].

Sharapov Dmitrij (2003), « Интервью с Шараповым » [Un entretien avec Sharapov], en ligne : <http://punk.ru/articles/shrpv1001.shtml> [consulté le 28 septembre 2015].

Tupikin Vlad (2008), « Некоторое подобие лекции, рассказанное Владом Тупикиным 13 сентября 2008 года в Минске на фестивале самиздата » [Un exposé public de Vlad Tupikin tenu le 13 septembre à Minsk lors d'un festival de samizdat], en ligne : <http://zinefest.noblogs.org/post/2008/11/17/tupikin1/> [consulté le 04 août 2018].

— (2009), « Записка о русскоязычном самиздате 1990-х и 2000-х », *Neprikosnovennyi zapas*, n° 5, en ligne : <http://magazines.russ.ru/nz/2009/5/tu17.html> [consulté le 04 août 2018].

Zaytseva Anna (2012), *En quête d'altérité : pour une sociologie des acteurs, lieux et pratiques de la scène rock à Leningrad / Saint-Pétersbourg dans les années 1970-2000*, thèse de doctorat sous la direction d'Alain Blum, soutenue à l'EHESS (Paris), le 5 décembre.